

A Inventividade do Cinema Contemporâneo dos Países de Língua Portuguesa no seu Contexto Político

Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação (Especialização em Comunicação e Artes)

**Realizado sobre a Orientação Científica do
Professor Doutor Jorge Martins Rosa**

Março 2015

A Inventividade do Cinema Contemporâneo dos Países de Língua Portuguesa no seu Contexto Político

Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação (Especialização em Comunicação e Artes)

**Realizado sobre a Orientação Científica do
Professor Doutor Jorge Martins Rosa**

Março 2015

Aos meus Pais,

Ao Ricardo.

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

A INVENTIVIDADE DO CINEMA CONTEMPORÂNEO DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA NO SEU CONTEXTO POLÍTICO

TERESA MELO

RESUMO

Através da observação desenvolvida durante o estágio curricular no FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa – procuro compreender de que forma a conjuntura política nos países seleccionados para competição na 6.^a Edição deste Festival (Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal) influencia a cinematografia apresentada e discutida durante o mesmo.

Sublinhando a relevância de acompanhar a construção de uma identidade cultural para a união dos povos de língua portuguesa, aprofundo neste documento as preocupações presentes em cada um e introduzidas nas respectivas produções cinematográficas: desde as migrações, as guerras, o meio ambiente, a saúde, o sistema político vigente, a relação entre tradição e modernidade, entre outras.

Ao aliar o conhecimento político adquirido na licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais (FCSH-UNL) e a sensibilidade analítica para as questões cinematográficas conquistada durante a componente lectiva deste mestrado, tenho em consideração a relação entre o cinema nacional e os grandes acontecimentos político-sociais, incidindo sobre a dimensão subjectiva e auto-reflexiva do cinema como esforço para construção de uma identitária nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Contemporâneo, CPLP, FESTin, Língua Portuguesa

INTERNSHIP REPORT

THE INVENTIVENESS IN CONTEMPORARY CINEMA OF THE PORTUGUESE SPEAKING COUNTRIES IN THEIR POLITICAL CONTEXT

ABSTRACT

Through the observation developed during the traineeship in *FESTin* – Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa – I aim at understanding how the political situation in the countries selected for competition at the 6th edition of this Festival (Angola, Brazil, Cape Verde, Mozambique and Portugal) influences the cinematography presented and discussed in that same edition.

Stressing the importance of monitoring the construction of a cultural identity toward the union of the peoples of the Portuguese language, I inquire in this document the concerns of each country and the way they are reflected in their film production: migration, wars, the environment, health, the political system, the relationship between tradition and modernity, among others.

By combining the acquired knowledge in the political degree in Political Science and International Relations (FCSH-UNL) and the analytical sensitivity for cinematographic issues obtained during the teaching component of this master, I take into account the relationship between national cinemas and the most relevant political and social events, reflecting on the subjective dimension and self-reflective film as an effort to build a national identity.

KEYWORDS: Contemporary Cinema, CPLP, *FESTin*, Portuguese Language

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Definição do Estudo de Caso.....	3
I. 1. Formulação do Problema.....	3
I. 2. Objectivo do Estudo	4
Capítulo II: Estrutura Conceptual	5
II. 1. Breve Retrospectiva sobre o Cinema Lusófono na Passagem dos Séculos XX-X.....	5
II. 2. Reflexão sobre Contexto Sociopolítico como Influência na Produção Cinematográfica exibida no FESTin 2015.....	12
II.2.1. Angola.....	12
II.2.2. Brasil	15
II.2.3. Cabo Verde.....	18
II.2.4. Moçambique	20
II.2.5. Portugal	21
Capítulo III: A Entidade Acolhedora: FESTin	25
III. 1. O FESTin como Promotor do Cinema Lusófono	25
Capítulo IV: Caracterização das Actividades Desenvolvidas.....	27
IV. 1. Produção	27
IV. 2. Comunicação	28
Conclusão.....	30
Bibliografia	32
Anexos	37
I. Lista de Figuras	38
II. Lista de Tabelas	39
III. Lista de Filmes Seleccionados	44

INTRODUÇÃO

O cinema vê o seu carácter valorizado pela primeira vez no *Manifesto das Sete Artes* (1911) quando o futurista italiano Ricciotto Canudo lhe propôs a atribuição do título de arte, a sétima arte. A partir dos finais do século XIX, a magia da imagem em movimento inicia assim uma longa viagem pelos caminhos da ficção, da informação e da evidência histórica, despertando no espectador o fascínio crescente pelas representações visuais.

É no século XX, com o advento e a difusão dos meios de comunicação, que a proliferação das artes para as massas se demonstrou determinante para a transfiguração social. Partindo da premissa de que o cinema se tornou, graças ao seu próprio progresso, numa fonte decisiva para a definição e reconhecimento de uma nação relativamente aos povos que a compõem, é reveladora a singularidade de todos os seus mecanismos de figuração¹. Neste contexto, o cinema actua não apenas como inspiração, mas sobretudo como um instrumento mnemónico útil para a construção de novos valores em torno dos quais as comunidades se devem reconhecer.

Neste sentido, a mais internacional das artes transforma-se e difunde-se hoje mais rapidamente do que nunca, adoptando progressivamente uma postura que procura, mais do que denunciar, explicar os factos e encontrar soluções. Todavia, a dialéctica entre o género nacional e a recepção universal dos filmes não afasta a necessidade de questionar permanentemente o carácter nativo da própria criação cinematográfica.

É verdade que o audiovisual cinematográfico tem desempenhado um papel importante no futuro do espaço lusófono, embora de forma bastante diversa. A globalização e as novas tecnologias têm suportado e facilitado a logística da produção e da distribuição dos filmes, acção que interfere inevitavelmente no conteúdo dos mesmos. Contudo, numa era onde os fluxos financeiros e os apoios materiais, as imagens e os sons circulam velozmente, a defesa pela livre acção do realizador no

¹ «O cinema, como a televisão, é um grande propagador de concepções sobre grupos étnicos e nações, agindo como agente socializador. Para o receptor, as imagens transmitidas parecem óbvias, a própria imagem da realidade. (...) Os filmes produzem sentidos sobre as nações, constroem identidades.» (Santos e Costa, (s/d.), p. 3)

processo produtivo ainda persiste e reflecte-se em tentativas ininterruptas para manter a cinematografia nacional com personalidade própria.

O presente relatório de estágio curricular pretende explorar brevemente o cinema lusófono contemporâneo e a sua importância na luta pela afirmação política, cultural, económica e histórica nos diversos países que compõem a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). Nesta perspectiva, coloca-se em discussão se a conjuntura política nos países de língua portuguesa participantes nas Mostras Competitivas e Não-Competitivas na 6.^a Edição do *FESTin* condiciona a criação cinematográfica.

Relativamente à estrutura do documento de investigação proponho a sua divisão em três capítulos fundamentais. O primeiro foca-se na identificação e formulação da questão central seleccionada e na análise dos objectivos do estudo, particularmente no tocante à compreensão do renascimento quantitativo e qualitativo do cinema contemporâneo nos países de língua portuguesa.

No segundo, é evidenciada a dinâmica desenvolvida pelos cineastas da lusofonia para o reconhecimento público do cinema como arte. Como tal, é importante observar não só as mudanças a nível institucional ou económico do cinema como também as que dizem respeito ao movimento geral das sociedades em questão em Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal.

O terceiro capítulo aborda descritivamente a entidade acolhedora, o *FESTin*, e o seu papel como agente promotor da produção cinematográfica dos países da CPLP em Portugal.

A caracterização detalhada das actividades desenvolvidas durante o período do estágio curricular é desenvolvida no quarto capítulo em duas áreas principais: Produção e Comunicação.

O relatório termina com uma breve conclusão sobre a observação e consequente pesquisa aqui apresentada.

CAPÍTULO I: DEFINIÇÃO DO ESTUDO DE CASO

I. 1. Formulação do Problema.

Num mundo cada vez mais global, o resultado do empenho dos cineastas da lusofonia tem sido a construção de um cinema assente na matéria-prima da consciência e da auto-reflexão, mas que não se afasta totalmente do género comercial.

Como tal, as novas produções revelam à sua audiência uma consideração multidisciplinar assente não só na interpelação de uma história como também na apresentação legítima de uma interrogação ao exterior². Na última década, a apresentação de filmes estudantis, experimentais e comerciais tem representado uma geração interessada numa cinematografia distinta e criativa exibida frequentemente em diversos festivais nacionais e internacionais³.

Mesmo assim, os movimentos frequentes de afirmação ou de dissolução não impediram o cinema em português em afirmar a sua originalidade, que se confronta continuamente com o conservadorismo adverso às mudanças estruturais. A existência de uma cultura organizacional e de uma certa metodologia de financiamento dificulta os jovens cineastas que olham para o cinema como instrumento de ruptura com a “identidade” considerada por muitos como positiva (Lémier, 2006, p. 734).

Entre a liberdade artística e a legislação, a vanguarda e a indústria, o audiovisual lusófono encontra-se num período muito específico de convergência e difusão de linguagens. Como tal, a pergunta de partida na minha análise é formulada a partir da necessidade de compreender o papel da conjuntura política nos países de língua portuguesa participantes na 6.^a Edição do FESTIn, analisando em profundidade o seu reflexo na cinematografia seleccionada.

²Por exemplo, rompendo com o formato convencional do género documental, *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, PT, 2008) – Prémio FIPRESCI atribuído no Festival Internacional de Cinema de Viena 2008 – constitui uma obra experimental sobre a cultura popular rural que convida o espectador a reflectir sobre as fronteiras entre o documentário e a ficção.

³Alguns exemplos: *Alice* (Marco Martins, PT, 2005), Prémio *Regards Jeunes* no Festival de Cannes em 2005; *Rafa*, (João Salaviza, PT, 2012), Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem do Festival de Berlim; *Elena* (Petra Costa, BR, 2012), Prémio de Melhor Documentário do Festival de Havana; *Cidade de Deus-10 Anos Depois* (Cavi Borges, BR, 2012), seleccionado para o encontro com produtores no Festival de Cannes 2012; *Por Aqui Tudo Bem* (Pocas Pascoal, AO, 2012), Prémio do Júri para Ficção no Los Angeles Film Festival.

Nesta perspectiva, questiona-se o cinema lusófono contemporâneo e a sua relevância nos contextos político, cultural, económico e histórico nesses mesmos países.

I. 2. Objectivo do Estudo.

O objectivo principal do estágio foi o de contribuir, através da experiência curricular nas áreas específicas de Produção e Comunicação no FESTin, para a compreensão da importância social do cinema contemporâneo nos países de língua portuguesa no contexto em que o filme foi produzido. Numa altura em que o surgimento de uma nova geração de jovens realizadores é cada vez mais evidente, identificar os elementos sociais e políticos de cada país, sublinhando, inevitavelmente, a abertura de programas estatais de apoio à conservação e preservação do património fílmico com uma regulamentação efectiva é relevante para compreender *a posteriori* os processos de recepção do cinema nos públicos locais.

A actual investigação incide apenas sobre os países seleccionados nas Mostras Competitivas e Não-Competitivas, à excepção das Mostras Brasileiras, da Globo Filmes e a de Homenagem a Timor-Leste. De outra forma, envesaria a amostra em estudo pois são bastante específicas nas suas exhibições e não envolvem os restantes países em competição. Neste sentido, propus-me observar:

- os componentes contextuais que influenciaram a construção das produções cinematográficas escolhidas para a apresentação final do FESTin;
- o investimento canalizado nacional e transnacional para o cinema em cada país;
- a inventividade formal e inscrição do cinema lusófono na contemporaneidade;
- a receptividade do cinema como componente transformador cultural da audiência.

Esta abordagem pretende estabelecer uma visão contemporânea e actualizada do cinema mencionado e contribuir, certamente, para o desenvolvimento cultural da comunidade lusófona.

CAPÍTULO II: ESTRUTURA CONCEPTUAL

II. 1. Breve Retrospectiva do Cinema Lusófono na Passagem dos Séculos XX-XXI.

É inevitável associar as relações internacionais como uma das principais portadoras de confluências dentro do espaço lusófono. Seja por questões linguísticas, estratégicas ou comerciais, a acção dos diversos Estados ao longo dos anos tem interferido directamente na transformação cultural de cada país⁴.

Lentamente, esta ímpar realidade unida pela língua portuguesa, sai reforçada entre identidades tão divergentes. A evolução que o Português tem sofrido nestas sociedades está associada a essa conjuntura⁵. Contudo, há no cinema contemporâneo posturas interessantes dentro do seu próprio contexto, não só através de acordos de co-produção e de distribuição, mas também de programas estratégicos de apoio ao cinema⁶.

Analisando a história do cinema brasileiro desde os finais do século XX até à actualidade, é evidente a presença de um ciclo construtivo bastante agitado. Na década de 90, o governo de Fernando Collor de Mello suspende o investimento à cultura (Ballerini, 2012, p. 34). O Plano adoptado provoca não só uma brusca diminuição no número de salas de nacionais como extingue importantes instituições como a Embrafilme⁷, a Fundação Nacional de Artes, Fundação do Cinema Brasileiro, o Conselho de Cinema, a Lei Sarney (única lei de incentivo fiscal à cultura) e substitui o Ministério da Cultura pelo Instituto Nacional de Actividades Culturais (*Idem*, p. 35).

⁴«A globalização vai abarcando lentamente todos os domínios: comercial, económico, financeiro, tecnológico, científico, educacional, cultural. Países com afinidades regionais, culturais e interesses comuns sentam-se à mesma mesa e subscrevem acordos. Foi assim que nasceu a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) em 17 de Julho de 1996», (Sousa, 2010, p. 40).

⁵Mais informações sobre a evolução dos Acordos Ortográficos na CPLP em L. V. Pedro (2013, 12 Maio).

⁶No Fórum das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais dos Estados-Membros da CPLP, realizado nos dias 19 e 20 de Novembro de 2014, foi apresentado o Programa “CPLP Audiovisual” e que incidia sobre: 2ª Edição do “DOCTV CPLP” - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário à da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa; 1ª Edição do “FICTV CPLP” - Programa de Fomento ao Desenvolvimento, Produção e Teledifusão de Obras de Ficção da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa e a 1ª Edição do “Nossa Língua” - Programa de Intercâmbio e Teledifusão de Documentários da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. (2014, 17 Novembro).

⁷«Outro factor que ajudou a liquidar a Embrafilme foi a gestão do ministro da Cultura Celso Furtado, que alegou que a empresa não tinha funções claras e não se adaptava à nova república, pós-regime militar. Sua reestruturação, em 1987, foi praticamente o seu fim.», (Ballerini, 2012, p. 34).

Sem mecanismos protectores e uma restrita abertura às importações, verifica-se uma queda no número de espectadores a rondar os 50%, o que levou muitos cineastas a sair do Brasil ou a investir em co-produções (*Idem*, p. 35).

O Brasil assiste à “Retomada” em 1992. Substituindo o papel estatal para esse efeito, a iniciativa privada investe fortemente na produção cinematográfica nacional graças à criação em 1993 do Certificado de Investimento Audiovisual que, através de títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas, permite um investimento até 100% dedutível do imposto de renda (*Idem*, p. 40). A estreia de *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) é marcante para esta conjuntura. Segundo Ballerini (2012):

“as produções nacionais passaram a contar com novas vias de financiamento, deixando de depender exclusivamente das leis federais. (...) Tal cenário criou condições para que as distribuidoras internacionais instaladas no Brasil investissem em projectos cinematográficos nacionais, pois elas podiam debitar esses investimentos do imposto pago sobre a remessa de rendimento.” (p. 42)

A chegada do novo século marca positivamente a indústria audiovisual brasileira. O investimento de 80 milhões de reais referentes a 1999 e 2000 para conclusão de projectos cinematográficos em 2002 do programa Mais Cultura reflecte-se numa corrida às salas de cinema para ver sucessos de bilheteira como *A Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003) (*Idem*, p. 47).

Perante as adversidades, a produção brasileira tem demonstrado heterogeneidade nos seus filmes, voltados sobretudo para a indústria do entretenimento. Destacaram-se filmes que exploram a representação histórica, como *Desmundo* (Alain Fresnot, 2002); a realidade das favelas com *A Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002); o choque entre classes sociais em *Domésticas* (Fernando, 2001); a violência em *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003); ou adaptações literárias como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000).

Contudo, o panorama do cinema contemporâneo brasileiro criou simultaneamente uma cena de opiniões bastante controversas. Perante as novas propostas estéticas e narrativas, Lúcia Nagib declara que o cinema actual “é um cinema sem escola, um cinema sem nenhum vínculo ideológico (...) ou seja, há filmes sendo feitos” (*Idem*, p. 73). Por sua vez, Neville d’Almeida critica as leis de incentivo “que

transformaram o cinema num imenso mar de puxa-sacos e lobistas em que não adianta ter talento, experiência, conhecimento (...). O que adianta é ter um lobby” (*Idem*, p. 73)

A influência marcante da capacidade industrial e artística da televisão e da publicidade na construção fotográfica, narrativa, sonora, etc. no cinema nacional no século XXI – com destaque para a entrada da Globo Filmes no mercado audiovisual no final dos anos 90 – produz um cenário comercial cada vez mais definido mas que encontra na audiência o reconhecimento ideal para o sucesso de bilheteira (Bona e Reichel, 2013, p. 7).

Relativamente ao conteúdo, existe uma certa ambiguidade. Os elementos que outrora foram inseridos num discurso político-sociológico corrente antes do período da Retomada, de denúncia das forças autodestrutivas do sistema – como a pobreza e a fome – são hoje inseridos num outro contexto imaginário, “onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de tipicidade ou natureza diante a qual não há nada a fazer” (Bentes, 2007, p. 244).

De acordo com Ivana Bentes (*Idem*, p. 244), a tendência para a romantização de um sertão e das favelas multiculturais e a sua transformação numa espécie de “jardins exóticos” são duas propostas cada vez mais comuns no cinema brasileiro actual, onde a miséria é consumida como um elemento natural, diante do qual não há nada a fazer. Neste sentido, aponta *A Cidade de Deus* (2002) como símbolo de uma narrativa dúbia ora pelo relato sobre o tráfico no Brasil, ora “pela sensação já experimentada no filme de acção hollywoodiano”. Aqui, as favelas surgem como um “turismo no inferno”, reforçando o “clima de terror” e clamor pela “justiça infinita” (*Idem*, p. 253).

Na conjuntura africana de língua portuguesa, o cariz nacionalista presente no seu cinema surpreende o projecto de construção nacional, já que muitos cineastas vêm nele a expressão artística para fortalecer as identidades locais.

A dificuldade em consolidar uma união entre os povos africanos deve-se ao legado colonial, representado sobretudo pelas fronteiras artificiais e desrespeito pelas etnias existentes. No entanto, apesar do subdesenvolvimento do continente, é de realçar

que a maioria das produções cinematográficas privilegia discussões que insistem na reconstrução cultural e social das suas nações, após séculos de exploração e domínio⁸.

O cinema de Angola, por exemplo, assistiu a um momento bastante conturbado com a eclosão da guerra civil. Em consequência do aumento da violência, por um lado, e o monopólio da empresa portuguesa Lusomundo, por outro, obrigou à importação de filmes do leste europeu.

Após o fim da guerra civil, assiste-se à criação do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia (IACAM) e de novas políticas em torno do audiovisual, assim como a atribuição estatal de apoios a projectos de ficção, levando ao renascimento do cinema angolano⁹.

Na opinião de Mahomed Bamba, o sentimento geral reflecte-se na diversidade dos temas abordados, revelando um contexto sociopolítico que envolve simbolicamente todos os países africanos. Como tal, a câmara digital surge como um instrumento que “proporciona uma maior facilidade para filmar, mas, sobretudo, uma maior facilidade de se deslocar e capturar a realidade africana em todas as suas nuances” (Bamba, *s/d*, p. 7).

Por sua vez, os jovens governos africanos começam a reconhecer o cinema como uma prioridade educativa junto da população rural. A sua justaposição com a construção de uma identidade política coincide com aquilo que podemos chamar a era dos filmes de sensibilização sócio-educativa, com desejos pós-coloniais em regimes impostos por uma “cultura globalizada” e não propriamente ideológicos¹⁰.

No entanto, depois do período da independência, as televisões públicas contribuíram para a diminuição dos esforços governamentais africanos no sustento sistemático desta arte. Para Bamba, “esta situação permitiu que o cinema permanecesse na esfera do privado, evitando assim que sofresse o mesmo tipo de estatização e instrumentalização excessiva que predominam nas TV públicas” (*Idem*, p. 5).

Não menos importante será evidenciar o papel das tecnologias digitais no armazenamento, na reprodução, na circulação e na visibilidade das obras dos cineastas

⁸ «Este encontro começou na hora das independências quando muitos novos estados africanos vêem no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico» (Bamba M., *s/d*, p. 3)

⁹ Ler informações detalhadas sobre a história contemporânea de Angola em Goethe Institut, *s/d*, p. 5-55

¹⁰ Servem de exemplo os seguintes filmes: *Mortu Nega* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1988); *O Herói* (Zézé Gamboa, Angola/ Portugal, 2004); *Ilhéu de Contenda* (Leão Lopes, Cabo Verde/ Portugal/ Bélgica/França, 1996).

africanos. Se por um lado auxiliam na participação de mostras nacionais e internacionais, também permitem a sua utilização como objecto de estudo. O cinema africano encontra na modernidade tecnológica um poderoso auxiliar no seio da interlocução e articulação culturais:

“O uso da tecnologia, neste caso da câmara, pode tornar mais poderosa a autoridade ou a comunidade, a vida privada ou a vida pública. O cineasta africano não se pode dar ao luxo de usar tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interacção com o público” (Bamba e Meleiro 2012, p. 132)

Paradoxalmente é o Ocidente que tem oferecido aos cineastas e festivais africanos os mecanismos de apoio necessários¹¹. Neste modelo de dependência, o processo de globalização actua directamente nas expressões artísticas dos países menos desenvolvidos, impondo uma certa tendência de ocidentalização da sua forma. Cogitar as preocupações actuais dos países africanos com esta imposição será certamente um desafio, uma vez que a restrição a um público ocidental pode “acarretar também a limitação dos temas, para evitar o estranhamento dos espectadores” (Bamba e Meleiro, 2012, p. 132).

No fundo, o resultado tem sido o desenvolvimento de um cinema africano assente na matéria da política pós-colonial, onde as novas produções têm revelado à sua audiência uma reflexão multidisciplinar assente na elaboração de uma consciência nacional em África.

A capacidade do cinema português para interpelar a sua história e apresentar legitimamente essa interrogação ao exterior torna clara a dimensão auto-reflexiva da sua escola (Lémiere, 2006, p. 737).

De acordo com Manuel Damásio (*s/d.*, p. 7), a mobilização dos cineastas pelo reconhecimento público do cinema em Portugal assim como por um apoio estatal presente não é nova: tem início na década de 60, com vista à obtenção de uma lei

¹¹Servem de exemplo os seguintes festivais de cinema: African Film Festival (Nova Iorque, EUA); Film Africa (Londres, Reino Unido); The Pan African Film Festival (Los Angeles, EUA); The Galway African Film Festival (Galway, Irlanda); Festival de Cine Africano – Cordoba (Sevilha, Espanha); África Mostra-se - Mostra de Cinema e Cultura Africana (Lisboa, Portugal); Festival Vues d’Afrique (Montreal, Québec, Ottawa, Canadá).

protectora para o cinema que se manteve sempre precária, e mais tarde pela apresentação de *O Ofício de Cineasta em Portugal* (1972).

O 25 de Abril de 1974 traz consigo o fim da censura e do isolacionismo, reflectindo-se nos primeiros sinais de valorização do cinema português no estrangeiro. Lémieri considera:

“este reconhecimento é tanto mais necessário e benéfico quanto a legitimidade interna foi abertamente posta em perigo, a partir de meados dos anos 80 pelo efeito de uma divisa do grupo fundador¹², por outro, pela pressão sobre a sociedade portuguesa – e sobre o cinema – resultante da entrada de Portugal na Europa comunitária”. (Lémieri, 2006, p. 739)

As mudanças na nomenclatura do quadro legislativo relativas à Lei Orgânica do Cinema são fundamentais para compreender as dificuldades na atribuição de apoios financeiros¹³. Especialmente no caso das longas-metragens, a maioria do financiamento advém de concursos do ICA, sendo que, em termos das regras legais, não se têm revelado consistentes o suficiente para garantir o acabamento e divulgação de alguns filmes¹⁴.

Por sua vez, não deixa de ser necessário recuar até à entrada de Portugal na CEE, que permitiu a manutenção de alguns dispositivos específicos à produção cinematográfica em Portugal. Quer em termos do desenvolvimento de co-produções europeias, quer em filmagens que decorrem em Portugal e “onde os produtores estrangeiros encontram condições muito atractivas (...) a custos bastante diminutos”

¹²Segundo Lémieri (2006, p. 738), entenda-se por “grupo fundador”, um grupo de cineastas que lutou na década de 60 pela criação de um mecanismo estatal de protecção ao cinema português.

¹³Em 7 de Dezembro de 1971, a Lei nº 7/ 71 denomina-o como Instituto Português de Cinema (IPC); em 1 de Fevereiro de 1994, o Decreto-Lei nº25/ 94 substitui-o por Instituto Português de Arte Cinematográfica e do Audiovisual (IPACA); a 21 de Dezembro de 1998 passa a designar-se através do Decreto-Lei nº 408/98 como Instituto do Cinema, do Audiovisual e Multimédia (ICAM); a publicação da Lei nº 42/ 2004 e do Decreto-Lei nº 227/2006 cria o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA); por fim, o Decreto-Lei nº 95/2007 aprova a actual orgânica do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA).

¹⁴De acordo com o *Público*, o FICA prometeu um investimento de 83 milhões de euros durante cinco anos, funcionando apenas no primeiro ano, no valor de 3,3 milhões de euros. Os produtores de cinema responsabilizaram o Estado pela paralisação do fundo, que motivou o atraso ou cancelamento de filmes nos últimos dois anos. (Belanciano, V., 2010)

(*Idem*, p. 750), os fundos resultantes dessa adesão permitiram uma nova abordagem às políticas culturais¹⁵.

A partir do final dos anos 90, afirmam-se no campo da curta-metragem de ficção posturas originais sobre a realidade portuguesa, acentuam-se tendências experimentais e destaca-se a abordagem à marginalidade socioeconómica prevalecente, revelando uma certa inquietação no cinema português¹⁶.

A diversidade observada nas abordagens narrativas indica a defesa em manter a tradição do cinema independente. Daniel Ribas (s/d, pp. 3-5) distingue duas grandes tendências. Primeiro, a criação de um dispositivo de imagens com uma forte componente estética que – influenciado sobretudo pelas capacidades técnicas de produção e pós-produção da publicidade – “[representa] um cinema em que a dimensão visual ganha importância”. É o caso de *Alice* (Marco Martins, 2005) ou *A Zona* (Sandro Aguilar, 2008) que prosseguem numa composição de gestos e situações incluída na narrativa das suas personagens.

De seguida, Ribas considera a existência de um cinema audacioso e preocupado com a reinvenção narrativa. Fala então de um discurso cinematográfico que procura devolver às personagens principais o seu protagonismo, como é o caso de *Odete* (2005) e *Morrer como um Homem* (2009) ambos de João Pedro Rodrigues.

Porém, as mudanças nem sempre resultam exclusivamente do sistema económico do cinema mas também do movimento de transformação social. O efeito da recuperação económica por meio de diversos fundos europeus não se reflectiu num nível positivo das audiências em Portugal para a produção local que, infelizmente continua baixo (Damásio, 2007, p. 94). Se por um lado, o mercado cinematográfico português é insuficiente para apoiar o circuito comercial, a desconfiança na produção local acentua-se e direcciona a audiência para o consumo de mais conteúdos estrangeiros¹⁷. Por outro, existe uma quebra na identificação com o artefacto cultural,

¹⁵«E a marca mais séria dessa mudança foi a instituição de um Ministério da Cultura, em 1995 (...). Essa realidade juntou-se (...) a um consequente aumento e diversificação dos apoios concedidos ao cinema. Pormenor decisivo porque o mercado português de cinema (...) é um mercado totalmente dependente dos apoios estatais do cinema.» (Ribas, D., (s/d), p. 1)

¹⁶Seguem-se alguns exemplos de autores da “Geração Curtas”: Marco Martins, Catarina Ruivo, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Raquel Freire ou Sandro Aguilar.

¹⁷Relativamente à privatização dos meios de distribuição comercial do cinema em Portugal, acusa o Manifesto: «É a Lusomundo/PT/Zon [actualmente Cinema NOS] que controla mais de 50% da distribuição de cinema em Portugal, (...) recusa sistematicamente os filmes dos outros distribuidores, de

encarado como sendo dirigido para uma elite. Na opinião de Lémier (2006, p. 751), os efeitos da privatização dos canais televisivos traduziram-se na deterioração do nível cultural e, ao privilegiar o mediático, afastaram os portugueses do cinema português dominante¹⁸.

Ainda assim, embora os problemas de exibição e distribuição sejam uma realidade, fazendo com que os filmes sejam apresentados sobretudo em Lisboa e no Porto, esta nova geração tem procurado ultrapassá-los através da criação de novos circuitos onde os cineastas possam mostrar os seus filmes e conversar com o público¹⁹. Contrariando a existência de uma cultura organizacional e de uma certa metodologia de financiamento que não equaciona os altos custos de produção e a pouca disponibilidade estatal, os últimos anos têm sido marcados por um fenómeno corrente de premiação e distinção de curtas-metragens portuguesas no estrangeiro.

II. 2. Reflexão sobre o Contexto Sociopolítico como Influência na Produção Cinematográfica exibida no FESTin 2015²⁰.

II.2.1. Angola

A concepção que de o cinema africano pode actuar como interface na rede do diálogo cultural surge em virtude da abordagem analítica do cinema como um mecanismo meditativo. Ao articular-se numa composição harmoniosa de imagens, sons, diálogos e cores, é capaz de problematizar questões relacionadas com as realidades comunitárias, nacionais ou transnacionais numa narrativa ficcional e documental.

forma a liquidar essas empresas de distribuição independente, (...) que uniformiza o cinema que se pode ver e limita a liberdade de escolha dos espectadores; que põe e dispõe dos dinheiros públicos do FICA ao serviço dos delinquentes e do cinema pimba» (*O Abafador Tem Nome*, 2010)

¹⁸«Em Portugal, a matriz dominante da ficção é a ‘telenovela’, género de uma infinita mediocridade formal que, há mais de vinte anos, se instalou no quotidiano com um sistema de regras — narrativas, dramáticas e morais — da mais absoluta indigência mental e criativa», (João Lopes cit. in Lémier, 2006, p. 751).

¹⁹Servem de exemplo os seguintes festivais de cinema em Portugal: Arouca Film Festival, Vila de Arouca; Caminhos do Cinema Português, Coimbra; Cinanima, Espinho; Curtas de Vila do Conde, Vila do Conde; DocLisboa, Lisboa; Douro Film Harvest, Vale do Douro; Faial Filmes Fest, Horta; Fantasporto, Porto; Festival Novos Cineastas | Novo Cinema, Espinho; Queer Lisboa- Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa, Lisboa; FESTin- Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, Lisboa; Festival de Cinema Luso-Brasileiro, Santa Maria da Feira; Festival Internacional de Cinema do Funchal, Funchal; Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, Figueira da Foz; e IndieLisboa, Lisboa.

²⁰Ver Anexo III, Lista dos Filmes Seleccionados.

A população angolana vive quatro guerras no período compreendido entre 1961 e 2002²¹, tornando-se na principal testemunha dos inúmeros massacres, da violência e das raras oportunidades de educação e de trabalho. Consequentemente, arrastadas pelas dificuldades económicas, sociais e políticas do país, foram decaído as poucas actividades artísticas e culturais existentes.

Desde então, os novos cineastas angolanos propõem captar o núcleo dessas experiências, com o intuito de apresentar as forças históricas associadas às dinâmicas que afectam esta nação, a uma vasta audiência desconhecadora desta realidade²²: “o processo de procura da própria identidade está a inspirar Luanda (...). Em todo o lado se sente este despertar: nos ateliês, nos cinemas, nos teatros (...)” (Goethe-Institut, s/d, p. 9).

A utilização do espaço urbano como cenário natural é um factor elementar, já que os diferentes sectores sociais e profissionais de Angola se encontram ainda hoje debilitados (Bamba e Meleiro, 2012, p. 21). Contudo, graças ao crescimento das cidades, “foi-se desenvolvendo um mundo pujante de jovens angolanos que querem o intercâmbio com o mundo, de forma múltipla e nas áreas mais variadas” (Goethe-Institut, s/d, p. 5). Neste sentido, a força de expressão criativa dos artistas angolanos, nascida dos antagonismos do próprio país – a riqueza e a pobreza, a tradição e a modernidade – começam a ser vistos com grande interesse por um público cada vez mais internacional.

Desde 2005 que o cinema de Angola tem assistido a um *boom*, apoiado, talvez, pela linguagem de Nollywood, o cinema nigeriano, concebido por uma geração de autores nascida e criada debaixo da guerra e com pouco acesso à educação – sobretudo, à educação cinematográfica (*Idem*, p. 32).

Na sexta edição do FESTin o espectador pôde encontrar apenas dois filmes de nacionalidade angolana e inseridos na Mostra Competitiva de Curtas-Metragens. Ambos foram realizados por Nuno Barreto, numa parceria com a produtora Filmes Sem Futuro (FsF) e o Grupo de Teatro Ondjila.

²¹Na sequência d Revolução do 25 de Abril de 1974, Angola ficou independente de Portugal a 11 de Novembro de 1975, pondo fim a 400 anos de colonização portuguesa. Após a independência eclodiu uma guerra civil que se prolongou até 2002, ano da morte de Savimbi.

²²Na *Cidade Vazia* (Maria João Ganga, 2004) e *O Herói* (Zezé Gamboa, 2004) exibem essa temática.

Curiosamente, as duas obras fogem do típico filme angolano produzido numa linguagem televisiva e pós-produção pouco cuidada, em que o ritmo dos crimes, violações, burlas e tiros nos bairros mais pobres de Angola são elementos expostos com frequência. Filmados com um *smartphone*, os oito minutos de *Tchikena* (2014) – a primeira experiência cinematográfica do autor – associam-se às características do “assalto”, termo utilizado pelos grupos teatrais angolanos para designar uma cena improvisada e sem artifícios técnicos.

Esta sequência explora um dos vários problemas que os angolanos ainda não conseguiram superar no pós-guerra: o enorme deslocamento de moradores rurais para a capital, indicativo da pobreza nestas comunidades. *Tchikena* é um rapaz que sai do campo para a cidade para encontrar melhores condições de vida.

À medida que o filme se desenvolve, através das frequentes tentativas da personagem em pedir emprego nota-se a preocupação do realizador em demonstrar não só as dificuldades na integração no modo de vida urbano, como também a atitude repulsiva dos seus cidadãos para com os do meio rural.

Umukulu (2014), que significa “ancião” no dialecto da região do Lubango, província da Huíla em Angola, é o título da segunda curta. O abandono dos mais velhos, colocado em evidência em todo o filme, é um retrato da degradação dos valores morais ainda muito presentes nas comunidades angolanas. De acordo com o sociólogo João da Graça, a influência da globalização nas famílias angolanas é um dos factores que concorrem para o aumento do número de velhos desfavorecidos nas ruas, com maior incidência na capital do país²³.

A insegurança, a instabilidade e a precariedade são representadas nas duas curtas-metragens de ficção e retratam um país ainda influenciado por uma certa identidade colonizadora que não compreende a diferença.

Sob a forma de curtas, longas ou documentários, todas as obras experimentais têm demonstrado a criatividade dos cineastas angolanos, que têm procurado no estrangeiro os primeiros passos na produção cinematográfica. Não obstante, são eventos como o Festival Internacional de Cinema de Luanda e variadas mostras e retrospectivas

²³ “Abandono do idoso vulnerável constitui quebra da cultura Bantu” (2014, Maio 16).

de cinema mundial que ampliam as hipóteses de conhecer não só o cinema nacional mas também filmes, técnicos e outros criativos internacionais.

II.2.2. Brasil

A comparação entre o cinema da Retomada e o da Pós-Retomada (a partir de 2003), conduz os cineastas a um debate frequentemente em torno de duas questões: o gosto do público e a estética da imagem. Ballerini (2012, p. 72) sublinha a exigência na tecnicidade cinematográfica e afirma que “hoje, a qualidade técnica é mais regra do que a exceção”. No entanto, contrapõe a falta de atrevimento e ousadia em relação à gramática tradicional. Neste sentido, encontra-se na programação do FESTin uma das grandes tendências do cinema brasileiro: a do universo dos problemas sociais.

A justificativa da existência de filmes que parecem imitações da *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) é válida, já que retratam a sociedade brasileira actual: o crescimento da periferia urbana, as desigualdades sociais tornam os bairros mais pobres no epicentro da violência e do tráfico de drogas (*Idem* p. 75). É o caso de *Encontro Amigável* (Cristiano Requião, 2014, Mostra Competitiva de Longas-Metragens) que relata a história de um jornalista que denuncia as acções irregulares da polícia e que acaba por sofrer as consequências através do seu sequestro.

No entanto, e destituída de qualquer predeterminação, a participação do cinema brasileiro na 6.^a edição do FESTin revela-se através da sua diversidade geográfica, trazendo em cada filme uma contribuição diferente. Em adição, constata-se a influência televisiva e a estética da publicidade nestas produções, instância que advém do próprio consumidor: menos ideológico e mais comercial.

A formação e experiência do realizador em Publicidade influencia a forma como *A Despedida* (Marcelo Galvão, 2014, Mostra Competitiva de Longas-Metragens) é esteticamente captado. A imagem é construída com base na imaginação colectiva sobretudo na questão do género: Almirante, um homem de 92 anos, decide despedir-se de tudo o que é ou foi importante na sua vida e viver a sua última noite de amor com a mulher, Fátima, 40 anos mais nova. O estranhamento inicial que o espectador sente quando é confrontado com esta relação é rapidamente substituído por um elemento emocional mágico e quase fetichizado.

A posição da personagem feminina no filme – interpretada pela atriz Juliana Paes – é fundamental para a estabilidade das últimas cenas do filme. Produzidas em torno do desejo e da tristeza, sempre centralizado em torno deste casal, estabelecem uma relação simultânea de paixão e erotismo.

A mobilização e construção de códigos realistas que funcionam a partir da linguagem, do descontrolo e da desorientação das personagens são o reflexo do vínculo profundo entre a cinematografia e a realidade imediata. O panorama actual da sociedade brasileira – conhecida especialmente pela violência social e urbana e pelos crimes de grande repercussão pública – torna-se facilmente na matéria-prima da cinematografia apresentada.

Urbanos (Cláudio Fernandes, 2014, Mostra Competitiva de Curtas-Metragens) acentua a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas, sem-abrigo mas também de uma classe média e rica, com problemas de corrupção e chauvinismo, e coloca-os no mesmo patamar de educação e relação com a diferença.

Numa sequência onde as vidas dos personagens estão indirectamente ligadas entre si, num jogo entre o visível e o invisível, a degradação da realidade é cuidadosamente colocada na imagem projectada. A fisionomia das pessoas, a paisagem urbana e o choque entre as situações ganham a mesma visibilidade que possivelmente teriam na cena pública, não fosse a posição privilegiada ocupada pelos veículos mediáticos na definição destes contornos.

Diante do desgaste político actual, a cultura brasileira tem-se afirmado progressivamente como espaço para a expansão da cidadania. Na presença das expressões cinematográficas e televisivas da violência talvez seja paradigmático para se especular sobre essas múltiplas relações.

Por sua vez, em *A Boneca e o Silêncio* (Carol Rodrigues, 2014, Mostra Competitiva de Curtas-Metragens), a personagem de Marcela explora o típico herói neo-realista, na pele de uma menina de 14 anos que decide interromper uma gravidez indesejada.

O incómodo sentido do início ao fim do filme é ditado pelo drama social da interrupção voluntária da gravidez. Segundo os dados preliminares de um estudo realizado por Mário Monteiro e Leila Adesse, entre 685.334 e 856.668 mulheres

realizaram um aborto ilegal. Além disso, a Organização Mundial da Saúde estima que a cada dois dias uma mulher brasileira morre vítima desta causa (Barón, F., 2014).

A presença momentânea da mãe, como um apoio imaterial, e o abraço forte do namorado surgem como contrapeso às ajudas governamentais relacionadas com o planeamento familiar.

Numa abordagem delicada à solidão e à angústia, desta vez na vida dos mais velhos, a curta-metragem *Domingo de Marta* (Gabriela Bervian, 2014, Mostra FESTIn+) descreve a tristeza de Marta, senhora de 96 anos, à espera dos seus familiares para o almoço. O olhar é simbólico e cruza a própria história, que poderia ser a de muitos idosos num país cada vez mais envelhecido (Bianchi, 2013).

No campo do documentário, o apelo realista do audiovisual cinematográfico na descrição da vida quotidiana é atravessado pelo mais variado tipo de imagens e dispositivos, generalizando-o quase a um espectáculo: espera-se pela confissão, descobrem-se novos espaços, cria-se empatia com a personagem.

Numa abordagem contra-intuitiva dos programas de rádio e TV mais sensacionalistas, é de sublinhar o documentário brasileiro *Sem Pena* (Eugenio Puppo, 2014, Maratona de Documentários) que aborda a dramática situação dos mecanismos judiciais no Brasil.

A linguagem cinematográfica escolhida assume um propósito muito peculiar, numa clara intenção em concentrar a atenção do espectador apenas no conteúdo e não na aparência ou classe social de quem está a falar. Contrariando a estética da televisão sensacionalista que utiliza a violência como entretenimento, as vozes dos entrevistados são cobertas por uma composição visual que atravessa instituições, ruas, pessoas ou objectos.

Uma a uma, as declarações dos intervenientes revelam o fracasso do sistema criminal de um país onde não existem sinais da diminuição da violência. O desafio, afirma o realizador, foi evitar o sensacionalismo sem levantar a bandeira dos direitos humanos: "quisemos fazer uma reflexão profunda e mostrar que estamos chafurdados na merda"²⁴.

²⁴Ler notícia detalhada em Zendron, M. (2014, 09 Setembro).

Neste momento, O Brasil possui a terceira maior população prisional do mundo, depois da China e dos EUA. Além disso, nem sempre é justa nos seus processos, especialmente na condenação de pessoas de classes mais baixas (Oricchio, 2014).

Os altos custos de produção do cinema de animação obrigam os cineastas a preferir o formato das curtas-metragens. Em contrapartida, as novas tecnologias muito têm contribuído para o crescimento deste género no Brasil, já que o computador substitui a instrumentação humana e torna a técnica mais acessível - em tempo e em dinheiro.

As personagens do filme *Salu e o Cavalo-Marinho* (Cecília da Fonte, 2014, Mostra FESTinha) transmitem ao espectador o reconhecimento de um contexto social e cultural brasileiro muito específico. O filme conta a história de Manoel Salustiano Soares (1945-2008), conhecido como Mestre Salustiano, um dos artistas populares mais famosos do Brasil. *Salu e o Cavalo-Marinho* funciona, assim, como uma espécie de documentário que reflecte traços da sociedade brasileira da época, aproximando o espectador a um contexto sociocultural bastante distante da sua realidade. A formulação das personagens animadas contribui, naturalmente, para a análise da sociedade em questão e das suas raízes.

II.2.3. Cabo Verde

Nos quadros da lusofonia, Cabo Verde é talvez o país onde o estado actual do cinema está mais debilitado. A falta dos instrumentos fundamentais para a iniciação do estudo do cinema, com vista à abordagem da sua importância nas sociedades modernas é um problema real, embora muitos esforços tenham sido colocados para inverter esta situação²⁵.

Contudo, as características entre os primórdios do cinema caboverdiano, fragmentado e focado apenas no consumo do filme e a actualidade não parecem ser díspares (Arenas, F., 2011, p. 131) Na opinião do cineasta Mário Vaz Almeida (2012) “o cinema está num estado emergente em Cabo Verde e não tem contornos ainda bem

²⁵É o caso da realização do Cabo Verde International Film Festival (CVIFF), festival que ocorre anualmente na ilha do Sal e do recente Festival Internacional de Cinema em Praia (1ª ed. em 2014) cuja programação contou com curtas e longas-metragens de ficção e animação provenientes de Portugal, Angola, Brasil, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, França e Mali.

definidos”, acrescentando que “há ainda um leque de coisas por estabelecer, nomeadamente, na questão da produção”, pelo que se refere ao estabelecimento do cinema *mainstream*.

Tal como acontece noutras realidades africanas aqui retratadas, o financiamento e a construção de infra-estruturas são dois mecanismos sem os quais o cinema não consegue sobreviver. Na opinião de Mário Almeida, existe uma falta de visão comercial e de credibilidade por parte dos financiadores, pois “ninguém acredita que o cinema dê lucro”. Neste sentido, a defesa de uma “grande política governamental destinada exclusivamente a área de cinema, com leis para o audiovisual e o cinema” e a obrigação televisiva de produzir uma ficção por ano” é, segundo o cineasta, algumas soluções que poderiam inverter esta situação (*Idem*).

Possivelmente o motivo pelo qual o FESTin em 2015 só tenha um filme de nacionalidade cabo-verdiana na sua programação resida aqui. Esse filme é *7 e 1/2*, do cineasta Mário Almeida (2014), inserido na Mostra Competitiva de Curtas-Metragens.

7 e 1/2 é um trabalho de ficção com foco no vício do jogo e no dinheiro. Falado em crioulo cabo-verdiano, o filme aproveitou o cenário urbano da Cidade da Praia para descrever a história de um grupo de amigos que se junta todos os domingos para beber *whisky*, fumar e jogar, a dinheiro e jogar às cartas. Ulisses é um jovem violento que não tem medo de arriscar na vida para conseguir dinheiro. Contudo, naquele que seria o último jogo, os amigos perdem, beneficiando Ulisses, e percebem que aquilo se tornou numa autêntica batota. Nessa noite dão por terminado este jogo e cada um dos jogadores resolve dar outro rumo às suas vidas. As cenas que se seguem envolvem fins de relações, homossexualidade e relações promíscuas à procura de prazer. Só Ulisses continua a sua cruzada porque não consegue parar, acabando mesmo por morrer.

Em *7 e 1/2* a narração pertence a uma das personagens que, ao longo das sequências, explica as regras do jogo. Todas as informações sobre as vidas das restantes figuras são transmitidas através dos diálogos.

Em última análise, Mário Almeida apresenta *7 e 1/2* como uma metáfora dos efeitos dos processos sociais nos segmentos mais vulneráveis e marginalizados da população urbana em Cabo Verde. Embora denunciando o desejo pelo dinheiro por parte dos sujeitos aqui representados - “mas o que querem mesmo é dinheiro. Dinheiro

para levar-te à falência” (7 e ½, 13:13) - o filme não os retrata necessariamente como vítimas do sistema económico, político ou cultural caboverdiano.

II.2.4. *Moçambique*

Desde a sua independência que os esforços de Moçambique com vista à criação de um “cinema nacional [desvinculado] do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista pós-colonismo português”, colocaram o país como pioneiro na história do cinema africano pós-colonial. (Bamba e Meleiro, 2012, p. 75).

Embora a sua produção seja pouco ampliada, Moçambique apresenta um fluxo contínuo de trabalhos de ficção direccionados sobretudo para a televisão²⁶. As mudanças ideológicas e políticas sofridas ao longo das últimas décadas, marcadas por numa conjuntura onde o desinteresse da audiência é justificado pela adesão crescente dos meios de comunicação digitais²⁷, não detiveram alguns cineastas de filmar: Sol de Carvalho²⁸, Licínio Azevedo²⁹, Orlando Mesquita e João Ribeiro têm sido fundamentais para o desenvolvimento de um legado de compromisso social do cinema moçambicano.

Quitupo, hoyé! (Chico Carneiro, 2014) é o único filme moçambicano na 6.^a edição do FESTin. Durante 63 minutos o documentário apresenta o envolvimento social nos desafios devastadores da cessão de terras pelo governo moçambicano às multinacionais Anadarko (EUA), ENI (Itália) e ENH (Moçambique) com vista à exploração de gás na bacia do rio Rovuma, no norte de Moçambique.

Carneiro oferece à audiência o retrato da vida contemporânea desta comunidade, relatando através da multiplicidade de vozes uma circunstância absolutamente extraordinária e verdadeira vivenciada por estas pessoas. O *ethos* do

²⁶Por exemplo, a série de seis curtas-metragens *Histórias Comunitárias* (2000), destaca o trabalho das comunidades rurais em busca de melhores condições de saúde, económicas e de educação e sustentabilidade, sempre em harmonia com a sua natureza.

²⁷«Primeiro foi o TV depois os vídeos e algum tempo seguido, os DVDs. A quem “culpa” o “Mabulo hi ku yakana” (...). O programa era transmitido no princípio da noite, mais ou menos ao horário em que se podia ir ver um filme. Mas a radionovela, foi mais forte do que as imagens que se podiam projectar em telas gigantes». (Quive E., 2011)

²⁸A presença da filmografia de Sol de Carvalho no FESTin é frequente: *O Búzio* (2009), Sessão Competitiva de Curtas-Metragens de Ficção no FESTin 2010; *O Jardim do Outro Homem* (2007), Menção Honrosa na Categoria de Competição de Longas-Metragens no FESTin 2010; *Impunidades Criminosas* (2011), Sessão Competitiva de Curtas-Metragens de Ficção no FESTin 2012.

²⁹*O Grande Bazar* (2005) e *Hóspedes da Noite* (2007), dirigidos por Licínio Azevedo participaram na Mostra França durante o FESTin 2014.

povo é representativo de uma das diversas realidades sociais moçambicanas, força motora para o desenvolvimento do documentário.

Fiel às características elementares do género documental, *Quitupo Hoyé!* oferece uma excelente dimensão educativa e ilustrativa do conflito de interesses apresentado. Os *close-ups* nos rostos das pessoas comuns, nos seus costumes, nos locais e nos sons autênticos e a pós-produção bem trabalhada, são intercaladas por um fio narrativo que espelha o quotidiano, a paisagem e os rituais que enriquecem a história em causa. Por outro lado, este documentário dedica grande parte da sua duração a entrevistas cara-a-cara com indivíduos familiarizados com o Direito do Uso e Aproveitamento de Terras: é o caso de Burahan Adinami, morador de Quitupo; Alda Salomão, Jurista e Directora do Centro Terra Viva ou a Abdul Piconês, Secretário Permanente do Distrito de Palma.

O documentário resume o período de negociação e apresenta as várias conversas entre os moradores de Quitupo, representantes de diversas associações locais e as empresas de gás em torno das repercussões desta exploração. Como resultado desta situação específica, não só o ambiente seria afectado, principalmente a nível dos recifes de corais e maior probabilidade de aumento de poluição na zona, como a aldeia ficaria interdita de pescar (principal fonte de sustento) na zona onde as ditas infra-estruturas seriam construídas.

Neste contexto, o equilíbrio entre as vidas humanas e a sua natureza é fragilizada por interesses económicos, desencadeando um ciclo de sofrimento que terminaria finalmente em Agosto de 2014, quando o Governo retrocedeu na sua decisão por falta de justificações para a esta concretização.

II.2.5. Portugal

Embora as dinâmicas politico-económicas afectem injustamente todas as áreas sociais e culturais, a verdade é que, não contando com o normal apoio financeiro anual Estatal, através do ICA e do Ministério da Cultura, o cinema continua a oferecer aos seus filmes visões individuais e criativas, carregados de uma ideia ética e política sobre aquilo que filmam.

No que respeita ao programa do FESTin, muito embora se pareçam com obras autorais, os filmes de nacionalidade portuguesa que compõem a Mostra Competitiva de Curtas-Metragens apresentam claros traços comerciais. Assiste-se assim, ao surgimento de correntes estéticas onde a fotografia é marcante, assim como a composição dos planos e uma enorme vontade de chegar ao público: “extingue-se uma certa tendência de fazer filmes para si próprio” (Pereira e Cardoso, 2010, p. 5).

Renaissance (Nuno Noivo e Pedro Fanfas, 2014, Mostra Competitiva de Curtas-Metragens) demarca-se pela irreverência nos contrastes. O ambiente realça uma sensação de isolamento mas também a fatalidade que separa um casal que perdeu a sua filha. Aqui, a realidade mistura-se com o fantasmagórico e com a própria psique dos personagens, através de uma cuidada gestão da fotografia, da direcção de arte e da sonoplastia.

A natureza independente de *Renaissance* exemplifica a tendência do cinema português actual, resultado da limitada produção cinematográfica apoiada pelo ICA. Como explica Nuno Noivo:

“Quando concorremos, a legislação para os subsídios do ICA (...) era um concurso geral. O que é que acontecia? Atribuía-se o financiamento a dez curtas anualmente e, com o coeficiente que atribuía-se ao nosso currículo, era impossível concorrer contra realizadores consagrados.” (Charivari, Março, 13 2015)

Na sequência do cinema independente português, insere-se igualmente a longa-metragem *A Porta 21* (João Marco, 2014, Mostra Competitiva de Longas-Metragens). Por decisão da equipa de produção, considerou-se “ser de maior importância fazer um filme, ao invés de permitir que o projecto ficasse em listas para financiamentos” (Rodrigues, E., 2014). Com o intuito de enriquecer a pluralidade estética do cinema português, o argumento não esquece as paisagens naturais de Portugal como apoio às considerações filosóficas inerentes no filme.

Realizado numa parceria entre Portugal e Inglaterra, *Maria* (Mariana Marques, 2014, Mostra Competitiva de Curtas-Metragens) é o projecto final de uma turma da Northern Film School, em Leeds, Inglaterra, e reúne actores de várias nacionalidades, inclusive a portuguesa.

Esta curta-metragem conta a história de uma rapariga de uma família de classe média no Portugal dos anos 60, que vê o seu marido a partir para a guerra colonial, no dia a seguir ao seu casamento. Mantendo o foco sobre esta jovem e os seus tormentos interiores, mais do que um drama, *Maria* documenta a influência dos conceitos tradicionais na cultura portuguesa colocando o amor a um nível de tabu.

A presença frequente de filmes estudantis no FESTin não é um acaso. O crescimento das ofertas de formação profissional na área audiovisual, de programas privados, acrescentando a democratização das câmaras digitais, a facilidade de difusão e distribuição nas redes sociais, permite que os alunos explorem este espaço e criem novas estratégias de produção. Neste caso, podem citar-se *A Rapariga que Imaginou um Conto* (Sara Allen, 2014), *A Outra Vida* (Joana Filipe, 2014) e *O Mal e a Aldeia* (Diogo Lima, 2014), todos participantes na Mostra Competitiva de Curtas-Metragens.

Por sua vez, a produção de filmes documentais sempre foi significativa e hoje não é excepção. A sua regular produção tem sido determinante para manter este sector vivo, privilegiando a renovação estética e ética, num contexto onde a verdade absoluta tem sido substituída “pela construção de discursos pessoais sobre a realidade, reinterpretando o documentário e dando sentido à expressão ‘cinema de não-ficção’” (*Panorama 2014 – 8.ª Mostra do Documentário Português*, 2013, p. 63).

É o caso de *2 Metros Quadrados* (Ana Luísa Oliveira, Rui Oliveira, 2014, Maratona de Documentários) que surge sob a forma de um projecto multiplataforma. Prestando especial atenção ao espaço e aos cenários, o filme retrata a histórias dos novos “sem-abrigo” no Grande Porto, com uma das mais elevadas taxas de desemprego e com o maior número de pessoas apoiadas com o Rendimento Social de Inserção.

A animação portuguesa continua a demonstrar apetências para o desenvolvimento de projectos artísticos mais inventivos, quer em termos técnicos, quer nas suas histórias. Para além da curta-metragem *Foi o Fio* (Patrícia Figueiredo, 2014, FESTinha), onde um fio de estendal conduz as acções das personagens envolvidas, é de salientar as diferentes texturas produzidas através das técnicas de desenho e pintura digital 2D utilizadas em *A Minha Casinha* (Raquel Atalaia, 2014, FESTinha).

No fundo, percebe-se que para além das dificuldades inseparáveis à situação actual do país, há cinema a ser produzido à margem e que aposta na consagração de

novos cineastas preparados para projectar novos olhares transcendentos à realidade portuguesa.

CAPÍTULO III: A ENTIDADE ACOLHEDORA: FESTIN

III. 1. O FESTin como Promotor do Cinema Lusófono.

A notabilidade do FESTin advém do seu cariz singular na difusão dos aspectos multiculturais do cinema nos países representados na CPLP. Identificando e aceitando o estado dissemelhante da arte cinematográfica entre as identidades lusófonas, o FESTin tem como preocupação primordial a valorização e manutenção da autenticidade das origens históricas do espaço lusófono, fortalecendo e ampliando as relações já existentes³⁰.

Criado em 2010 no âmbito da Semana Cultural da CPLP em Lisboa, o currículo do FESTin conta hoje com cinco edições apresentadas anualmente no Cinema São Jorge em Lisboa³¹, apostando sobretudo na promoção e no incentivo das artes audiovisuais através do intercâmbio cultural entre as expressões da lusofonia.

Os efeitos da economia e falta de apoios institucionais reflectem a organização temporária da equipa. Actualmente, a direcção do FESTin possui três membros permanentes e oito elementos voluntários³².

Embora o trabalho de programação seja exigente no tocante à diversificação dos filmes exibidos diariamente, é evidente que o cinema brasileiro predomina³³, através da oferta de uma série de filmes independentes de excelente qualidade, colocando o Brasil decisivamente como a comunidade mais representada no festival. Até 2014, foram apresentados duzentos filmes brasileiros e participaram mais de oitenta realizadores, artistas e profissionais ligados ao audiovisual.

A maioria das produções seleccionadas vê a sua estreia nas salas do Cinema São Jorge durante o FESTin, enquanto tantos outros são premiados posteriormente em festivais internacionais. É o caso de *Elena* (Petra Costa, 2012), na lista para a selecção ao Óscar de Melhor Documentário na 87.^a edição da Cerimónia e de *Lixo Extraordinário* (João Jardim, 2010), igualmente candidato ao Óscar de Melhor

³⁰ Objectivos do FESTin em detalhe no *site* oficial.

³¹ 1.^a ed.: 4 a 9 de maio de 2009; 2.^a ed.: 26 de Abril a 1 de maio de 2011; 3.^a ed.: 9 a 16 de maio de 2012; 4.^a ed.: 3 a 10 de Abril de 2013; 5.^a ed.: 2 a 9 de abril de 2014; 6.^a ed.: 8 a 15 de Abril de 2015.

³² Mais informações sobre a ficha técnica do FESTin no *site* oficial

³³ Ver II. Lista de Tabelas, tabela 1.

Documentário em 2011.

A estratégia basilar anualmente adoptada com vista ao cumprimento dos objectivos acima referidos é composta por sete secções fundamentais³⁴. As Mostras Competitivas dividem-se em quatro importantes exhibições: a Competição de Longas-Metragens; a Competição de Curtas-Metragens; a Maratona de Documentários; e a Mostra Infanto-Juvenil – FES*Tinha*, que se subdivide entre curtas e longas-metragens. Estes programas estão abertos a qualquer país da comunidade lusófona interessado em candidatar-se.

No respeitante às Mostras Não-Competitivas, a oferta é igualmente variada. Dada a afluente participação de cineastas brasileiros, em 2012 a equipa do FES*Tinha* sentiu a necessidade de criar a Mostra de Cinema Brasileiro, mantendo-se até hoje como uma das mais importantes divulgações do cinema brasileiro em Portugal.

Não menos relevante é a Mostra Inclusão Social, onde são apresentados filmes de cariz mais interventivo e que oferecem ao espectador novas perspectivas sobre as diferentes realidades políticas e sociais de cada país aqui representado.

Por fim, o FES*Tinha* apresenta este ano uma Mostra inédita, o FES*Tinha* +, com quatro filmes direccionados para a audiência sénior.

Através da organização de eventos paralelos como as oficinas de iniciação ao cinema para o público infantil, as mesas redondas, os encontros entre cineastas, amadores e interessados pelo cinema e a apresentação de grupos musicais representantes dos países lusófonos, o FES*Tinha* sugere nas suas mostras anuais a discussão sobre o futuro do cinema de língua portuguesa e o seu contributo como elemento artístico para a compreensão e a prática dos direitos humanos no espaço da lusofonia.

³⁴Ver exemplar programação 2015 no *site* oficial.

CAPÍTULO IV: CARACTERIZAÇÃO DAS ACTIVIDADES DESENVOLVIDAS

Mais do que um Festival de Cinema falado em português, a visibilidade do FESTin advém da criação gradual de um espaço alternativo e convidativo à participação e interacção do espectador num ambiente culturalmente concentrado. Para além da tarefa elementar que é a da composição da programação diária, a estrutura do FESTin é constituída por uma tipologia cada vez mais complexa, para que as várias componentes sociais, económicas, políticas e culturais dos países envolvidos sejam não só respeitadas como representadas o mais equitativamente possível.

O estágio curricular realizado nesta instituição num período de 400h e orientado por Adriana Niemeyer ofereceu-me a oportunidade de analisar com profundidade o tipo de organização, as condições, as contingências e o contexto no qual o festival está inserido e de que forma intercede na representatividade não só nos filmes exibidos, como também na valorização do cinema nacional em particular³⁵.

IV.1. Produção.

A produção e organização executiva do FESTin concentraram-se sob a forma de tarefas administrativas realizadas semanalmente com vista à aprendizagem logística das mesmas. A sua realização concedeu-me uma satisfatória proximidade com os realizadores e com as suas obras cinematográficas, experienciando desta forma os contrastes reais entre os diferentes cinemas participantes e o seu reflexo na abordagem ao Festival. Tais funções incluíram:

- *Suporte para a organização e administração:* elaboração e coordenação de planos de tarefas mensais a realizar pela equipa; criação de calendários e de listas de prazos e prioridades; marcação de reuniões com os actuais e futuros parceiros; assistência à equipa, voluntários e outros estagiários. Após a definição e clarificação dos objectivos a cumprir, estas tarefas apoiaram a preparação da equipa antes e durante festival;
- *Assistência à Programação:* recepção e coordenação da inscrição das candidaturas numa base de dados; coordenação e revisão dos filmes seleccionados,

³⁵Ver anexo II. Lista de tabelas, tabela 2: Painel de Tarefas: FESTin 2015

conferindo as condições próprias de projecção dos mesmos; composição do programa final. Partindo do interesse demonstrado em apoiar a programação e os respectivos cineastas, é possível referir que os serviços desempenhados facilitaram a avaliação das cinematografias participantes, auxiliando na análise e comparação descritas neste documento.

- *Gestão e manutenção da lista de convidados*: administração e assistência à lista de convidados especiais ligados ao Governo e à Diplomacia; administração e assistência relativamente ao alojamento, alimentação e transporte em Lisboa dos cineastas convidados; organização do Kit-Press para directores e convidados ligados ao cinema;
- *Planeamento geral de eventos*: organização de eventos artísticos como concertos e actividades paralelas ao Festival, de mesas redondas e de oficinas de iniciação ao cinema;
- *Assistência a Projectos Paralelos*: apoio logístico e de curadoria aos programas de intercâmbio entre o FESTin e capitais africanas (parceria com o Instituto Camões); assistência ao Lusophone Film Festival³⁶.

IV.2. Comunicação.

As tarefas realizadas tiveram como base a assistência à implementação de um plano de marketing com vista ao crescimento de um público eclético do Festival e promoção das obras cinematográficas envolvidas em português.

Após a definição dos canais das plataformas digitais como principal recurso de dinamização, as responsabilidades incidiram sobretudo nos meios comunicação, nomeadamente o *Facebook* e o *site* oficial. Para isso, não só foram divulgadas informações relevantes em ambas as páginas digitais como foram criadas semanalmente, através do programa do Photoshop, *banners* com vista à publicidade do FESTin³⁷.

No fundo, as funções desempenhadas ao longo do período de estágio permitiram reflectir sobre as diferenças detectadas na abordagem de cada participante

³⁶ Para mais informações visitar a página de *Facebook* oficial do Festival.

³⁷ Ver anexo I, figuras 1 e 2.

ao festival. Sendo o FESTin um festival que recebe vários países para além do território português é evidente que a organização e apoio à promoção de cada cinema nacional sejam distintos.

No Brasil, por exemplo, a grande maioria dos filmes seleccionados chegaram ao FESTin através das próprias produtoras que se encarregaram de resolver toda a burocracia adjacente. Por sua vez, em Portugal, onde o cinema independente está em crescimento, é o realizador o principal interessado no festival. Igualmente em África, os fracos mecanismos cinematográficos e o diminuto interesse reflectem-se num contacto directo entre o realizador e o festival.

Há, contudo, que valorizar o desejo crescente na interacção geral entre os cineastas e o FESTin, através sobretudo da comunicação das redes sociais ou via *e-mail*.

CONCLUSÃO

A concepção de lusofonia em termos das cinematografias nacionais aqui apresentadas pode parecer algo abusiva, na medida em que pressupõe a existência consensual de um projecto construído com base em valores comuns. Como sabemos, após a implantação da democracia em Portugal, o processo de descolonização de África, a transição democrática do Brasil e a independência de Timor-Leste, à emergência de novos Estados sucederam novas consciências, nem sempre atentas às clivagens existentes.

Em África, o desenvolvimento do cinema é suportado sobretudo pelos recursos de cooperação nas relações com o Ocidente o que cria um certo comodismo por parte dos governos africanos que tendem a desvalorizar o cinema como arte prioritária. A falta de promoção e a dificuldade em encontrar obras de produção africana expostas nos cinemas locais é indicativo de que há muito a fazer. No entanto, é de esperar que a explosão económica vivida em países como Angola expanda as oportunidades do cinema e evite as lacunas presentes nas infra-estruturas e técnicas de produção cinematográfica local.

No que diz respeito ao mercado cinematográfico brasileiro, nota-se uma convergência gradual entre as diferentes linguagens audiovisuais. A capacidade industrial e artística do cinema, incitada sobretudo pela Globo, é um exemplo desta conjuntura: não é só parceira das principais distribuidoras de cinema (como a Warner, Columbia Fox ou Lumière), como também tem acompanhado o desenvolvimento de vários projectos independentes.

Contudo, e paralelamente a esta tendência, verifica-se que os elementos que outrora seriam utilizados como denúncia foram hoje adaptados pelo cinema brasileiro actual como algo absolutamente natural.

Numa tentativa de desenhar uma panorâmica geral da situação do cinema em Portugal, verifica-se a presença de algumas dualidades. Quando no estrangeiro, o cinema português é aplaudido, cá dentro revela um certo descontentamento. Veja-se, por exemplo, que em 2012, Miguel Gomes vence com o *Tabu* o prémio da crítica no Festival de Berlim e João Salaviza recebe o Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem com *Rafa*, dedicando o prémio ao Governo português, num ano em que o Governo

Português suspende indefinidamente o programa de apoio financeiro à produção cinematográfica nacional.

E os paradoxos sucedem-se numa série de acontecimentos que reflectem as dificuldades de um cinema pouco apreciado em Portugal. À ideia criada de que o bom cinema português se fez durante um suposto período áureo do cinema, ideologicamente influenciado pelo Estado Novo, ou que é “muito longo”, retirada dos filmes de Manoel de Oliveira, adiciona-se os tradicionais problemas de distribuição que trazem a maioria dos filmes para as grandes metrópoles. No entanto, a nova geração encontra nos festivais nacionais e internacionais a alternativa para mostrar o que hoje se faz em Portugal.

Apesar das dinâmicas vividas ao longo dos tempos, o cinema continua a ser um espaço privilegiado. O modo de perpetuação é o elemento que o distingue. O filme convoca a nossa memória através de personagens, acções e dispositivos longos e complexos. O espectador não confunde o significante com o referente pois está ciente de que é uma representação (embora a permanência de uma certa sensação do real) mas encontra uma forte componente filosófica, histórica, política, social e cultural que convoca a Humanidade para as suas obrigações.

O cinema em língua portuguesa surge assim como mediador entre as aspirações actuais já que obriga, de uma forma positiva, à extrapolação da geografia para a sua expansão: quer em termos de produção, quer na aquisição de novos públicos ou de parcerias, juntos revelam novos paradigmas e soluções para os diferentes cinemas, apostando sobretudo na manutenção da sua singularidade.

Colocando como ponto de partida a compreensão sobre o papel da conjuntura sociopolítica na elaboração da cinematografia seleccionada para a 6.^a Edição do FESTin, verifica-se que funções desempenhadas durante o estágio curricular neste festival contribuíram para identificar neste cinema o compromisso particular de construção nacional não só numa fase mais política ou ideológica mas, sobretudo, como uma forma simbólica de expressão artística da soberania de cada povo.

BIBLIOGRAFIA

Abandono do Idoso Vulnerável Constitui Quebra da Cultura Bantu. (2014, 16 Maio). *Portal de Angola*. Acedido a 10 de Março de 2015 em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2014/4/20/Abandono-idoso-vulneravel-constitui-quebra-cultura-Bantu,a7524ea1-616b-494e-b895-593aa0d2d96e.html.

Agonia do Cinema Português: O abafador tem nome (2010, 24 Jun). *Em Espaço Público* na edição impressa no Jornal Público. Acedido a 15 de Janeiro de 2015 em: <http://apr-realizadores-portugal.blogspot.pt/2010/06/agonia-do-cinema-portugues-o-abafador.html>.

Almeida, M. (2012, 13 Dez). Cinema em Cabo Verde: “O Cinema está num Estado Emergente em Contornos em Definidos”. *Sapo Notícias*. Acedido a 10 de Março de 2015 em: <http://noticias.sapo.cv/vida/noticias/artigo/1287521.html>.

Areal, L. (2011). *Cinema Português, Vol.2 – Um País Imaginado: Após 1974*. Lisboa: Edições 70.

Arenas, F. (2011). *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ballerini, F. (2012). *Cinema Brasileiro no Século 21: Reflexões de Cineastas, Produtores, Distribuidores, Exibidores, Artistas, Críticos e Legisladores sobre os Rumos da Cinematografia Nacional*. São Paulo: Summus.

Bamba, M. (s.d.). Os Cinemas Africanos: entre Construção Identitária Nacional e Sonho Pan-Africanista. 3.^a *Mostra Malembe Malembe: Cinema Africano em Debate* (pp. 1-12).

Bamba, M. e Meleiro, A. (2012). *Filmes da África e da Diáspora: Objectos de Discursos*. Salvador: EDUFBA.

Barón, F. (2014, 28 Set). Silêncio diante do Drama do Aborto Clandestino. *El País-Brasil*. Acedido a 13 de Março de 2015 em: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/28/politica/1411937015_378864.html.

Batista, T. (2010). *Nationaly Correct: The Invention of Portuguese Cinema* (p. 3- 18). Acedido a 10 de Setembro de 2014 em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/BAPTISTA-P3.pdf>.

Belanciano, V. (2010, 7 Out). Fundo para o Cinema já Reiniciou Pagamentos. *Público*. Acedido a 14 de Janeiro de 2015 em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/fundo-para-o-cinema-ja-reiniciou-pagamentos-261051>.

Bentes, I. (2007). Sertões e Favelas do Cinema Contemporâneo Brasileiro: Estética e Cosmética da Fome. *ALCEU* 8(15) (pp. 242-255). Acedido a 06 de Março de 2015 em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf.

Bianchi, p. (2013, 29 Nov). Brasil Vai Se Tornar um País de Idosos já em 2030, Diz IBGE. *Terra*. Acedido a 14 de Março de 2015 em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/brasil-vai-se-tornar-um-pais-de-idosos-ja-em-2030-diz-ibge,91eb879aef2a2410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>.

Bona, R. e Reichel, C. (2013). Influências da Televisão no Cinema: Breve Relato sobre a Atuação da Globo Filmes no Mercado Audiovisual Brasileiro. Trabalho apresentado no *DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste* (pp. 1-15). Acedido a 27 de Fevereiro de 2015 em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0219-1.pdf>.

Cabeçinhas, R. e Nhaga, N. (2008). Memórias Coloniais e Diálogos Pós-Coloniais: Guiné-Bissau e Portugal. Em *Comunicação Intercultural: perspectivas, dilemas e desafios: actas da Conferência Internacional* (pp. 109-132). Braga: Campo das Letras

Capital de Cabo Verde Organiza Primeiro Festival Internacional de Cinema. (2014, 02 de Maio). *Agência Lusa*. Acedido a 12 de Março de 2015 em: <http://www.ionline.pt/artigos/mais/capital-cabo-verde-organiza-novembro-primeiro-festival-internacional-cinema>.

CPLP reforça cooperação na Cultura. (2014, 17 Nov). Acedido a 04 de Março de 2015 em: <http://www.cplp.org/id-4447.aspx?Action=1&NewsId=3425&M=NewsV2&PID=10872>.

Damásio, M. (s.d.). *Processos de Recepção do Cinema Português Entre os seus Públicos Locais*. (pp. 1- 16). Lisboa: Caleidoscópio.

Entrevista – “Renaissance”: Os Contrastes do Melhor Filme Português do Fantasporto 2015. (2015, 13 Mar). *Charivari*. Acedido a 17 de Março de 2015 em:

<http://charivari.pt/2015/03/13/entrevista-rennaissance-os-contrastes-do-melhor-filme-portugues-do-fantasporto-2015/>.

FESTin (Site Oficial). Acedido a 23 de Março de 2015 em: <http://festin-festival.com/>

Figurelli, R. (2013). Cinema, a Sétima Arte (p-110-119). *Extensio: Revista Electrónica de Extensão*. Florianópolis: SC. Acedido a 17 de Janeiro de 2015 em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/1807-0221.2013v10n15p110/25455>.

Goethe Institut, (s/d). 1.12 *Reportagens, Imagens, Conversas – A Luanda Brilha! Angola em Movimento*. Acedido a 10 de Março de 2015 em: http://www.goethe.de/uun/pro/gim/gi_01-12_web_pt.pdf.

Lémiere, J. (2006). «Um Centro na Margem»: O Caso do Cinema Português. Em *Análise Social* (pp. 731-765). Acedido a 10 de Setembro de 2014 em: http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0003-25732006000300003&script=sci_arttext.

Lopes, F. (2012). *Cinema em Português: III Jornadas*. Covilhã: Livros LabCom.

Lopes, F. e Pereira, A. (2013). *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas*. Covilhã: UBI, Livros LabCom.

Lusophone Film Festival. (s/d). Em *Facebook* [Página Oficial]. Acedido a 23 de Março de 2015 em: <https://www.facebook.com/Lusophonefilmfest?ref=ts&fref=ts>

Martins, A. e Washington, D. (2013). *África em Movimento: A História e o Cinema Africano Contemporâneo*. Rio de Janeiro: UFRJ (p. 22-37). Acedido a 10 de Setembro de 2014 em: http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_9_3.php.

Meleiro, A. (2007). *Cinema no Mundo: África, Vol.1*. São Paulo: Escritora Escrituras.

Moçambique, Portal do Governo de. (s/d). *Direito do Uso e Aproveitamento de Terra*. Acedido a 12 de Março de 2015 em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/Informacao/dirTerra/>.

Oricchio, L. (2014, 18 Set). ‘Sem Pena’, de Eugenio Puppó, Fala sobre a Justiça no País. *Estadão*. Acedido a 14 de Março de 2015 em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,sem-pena-de-eugenio-puppó-fala-sobre-a-justica-no-pais,1562292>.

Panorama 2014 – 8ª Mostra do Documentário Português. (2013). (Catálogo). Acedido a 13 de Janeiro de 2015 em <http://videoteca.cm-lisboa.pt/publicacoes/lista/panorama-mostra-do-documentario-portugues.html>.

Pedro, L. V. (2013, 12 Maio). A Evolução do Português: O Português Moderno. *Jornal de Notícias*. Acedido a 04 de Março de 2015 em: http://www.jn.pt/Dossies/dossie.aspx?content_id=3213131&dossier=Portugu%EAAs%20atual.

Penafria, M. (2006). *O Documentarismo do Cinema: Uma Reflexão sobre o Filme Documentário*. Tese de Doutoramento, Universidade da Beira Interior, Portugal.

Pereira, A. e Cardoso e Cunha, T. (2013). *Geração Invisível: Os Novos Cineastas Portugueses*. Covilhã: Livros LabCom. Acedido a 16 de Janeiro de 2015 em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20130619-201306_acatpereir_titocc_osnovoscineastas.pdf.

Pinto, S. (2008). A Construção da África: Uma Reflexão sobre A Origem e Identidade no Continente. *Revista Electrónica Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua Portuguesa* (p. 212-234). Acedido a 11 de Setembro de 2014 em: <http://www.acoalfaplp.org>.

Promessa de “Uma Nova Era para o Cinema e Audiovisual em Portugal” já Leva Cinco Anos (2010, 31 Mar). *Público*. Acedido a 14 de Janeiro de 2015 em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/promessa-de-quotuma-nova-era-para-o-cinema-e-audiovisual-em-portugalquot-ja-leva-cinco-anos-de-q-253690>.

Quive, E. (2011, 29 Ago). Moçambique – Público Ausente: Salas de cinema exibem filmes com cadeiras vazias. *Página Global*. Adquirido em 10 de Março de 2015 em: <http://paginaglobal.blogspot.pt/2011/08/mocambique-publico-ausente-salas-de.html>.

Ribas, D. (s/d). Os Últimos Autores do Cinema Português. Acedido a 13 de Janeiro de 2015 em <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2011/01/OS-%C3%9ALTIMOS-AUTORES-DO-CINEMA-PORTUGU%C3%89S-por-Daniel-Ribas-versi%C3%B3n-en-portugu%C3%A9s.pdf>.

Ribas, D., Dias, M. (2010). *Agência, uma Década de Curtas*. Vila do Conde: Curtas Metragens CRL. Acedido a 08 de Março de 2015 em: http://media.curtas.pt/static/images/agencia/static/Agencia_10_Anos.pdf.

Rodrigues, E. (2014, 22 Dez). Filme Algarvio «A Porta 21» Seleccionado para a Competição Nacional do Fantasporto 2015. *Sul Informação*. Acedido a 17 de Março de 2015 em: <http://www.sulinformacao.pt/2014/12/filme-algarvio-a-porta-21-selecionado-para-a-competicao-nacional-do-fantasporto-2015/>.

Sales, M. (2010). *Em busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCom

Sousa, O. (2010). O Desafio da Lusofonia: Diversos Falares, Uma Só Escrita. (p. 39-46) *Revista Lusófona de Educação*. Acedido a 23 de Março de 2015 em: <file:///C:/Users/Felisbela/Downloads/1864-6488-1-PB.pdf>

Souza dos Santos, R. e Costa, F. (s/d.). Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: Análise dos Primeiros Anos do Século XXI. Em *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Acedido a 02 de Março de 2015 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>.

Zendron, M. (2014, 18 Set). Diretor de Filme sobre Falhas da Justiça Diz que Fugiu do Estilo de ‘Datena’. *UOL*. Acedido a 14 de Março de 2015 em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/18/diretor-de-filme-sobre-falhas-da-justica-diz-que-fugiu-do-estilo-datena.htm>

ANEXOS

I. LISTA DE FIGURAS

Figura 1.



Figura 2.



II. LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Relação entre a Selecção dos filmes nas Mostras competitivas e Não Competitivas e o País Correspondente (por ano)*

CPLP	Filmes Seleccionados						Total
	2010**	2011	2012	2013	2014	2015	
Angola	-	3	2	3	1	2	11
Brasil	-	30	32	29	34	38	164
Cabo Verde	-	1	1	1	2	1	6
Guiné-Bissau	-	2	1	2	0	0	5
Guiné-Equatorial	-	0	0	0	0	0	0
Moçambique	-	4	2	1	2	1	10
Portugal	-	19	11	16	14	24	85
São Tomé e Príncipe	-	1	0	1	0	0	2
Timor-Leste	-	1	0	0	0	0	1
Total	-	61	49	53	53	66	282

* não inclui as Mostras Brasileiras e de Homenagem

**não existem dados

Tabela 2. Painel de Tarefas: FESTIN 2015

Administração / Reuniões/ Parcerias	RESPONSÁVEL	PRAZO
Organização do painel de tarefas	Teresa, Léa	30.10.2014
Confirmação com o Cinema S. Jorge relativa às especificações técnicas dos filmes para exibição	Teresa	31.01.2015
Organização do Passaporte Escolar	Teresa, Victor, Léa, Motta	05.01.2015
Organização da burocracia (relatórios, editais, propostas a novos projectos)	Teresa, Léa	30.10.2014
Solicitação dos orçamentos para gráficas	Léa, Teresa	26.01.2015
Impressão das fichas de inscrição e autorizações	Léa, Teresa	20.02.2015
Enviar Mupis impressos para Jcdecaux	Léa, Teresa	04.04.2015

Negociação com a Globo Filmes	Léa, Adriana	15.03.2015
Assinatura do contrato com EGEAG	Victor, Adriana	01.12.2014
Pedir novas datas para o Festin (2015)	Léa, Adriana	15.12.2014
Reunião com as Embaixadas	Léa, Adriana, Victor	30.03.2015
Negociação com as parcerias e patrocinadores	Adriana, Léa, Victor	em execução
Envio do rider de abertura e encerramento	Léa	01.04.2015

Seleção e Programação		
Avisar os seleccionados	Teresa	30.01.2015
Recepção e confirmação dos filmes inscritos	Teresa	15.03.2015
Revisão das cópias	Teresa	em execução
Composição da programação (dias / horas)	Teresa, Léa	20.02.2015
Pontuação / Seleção Final automática dos filmes	Léa, Adriana, Victor, Roni	29.01.2015

Júris		
Definição e convite dos Júris	Léa, Victor, Adriana	06.02.2015
Organização das tarefas relativas aos Júris	Erica	em execução
Entrega das cópias aos Júris	Erica	31.03.2015
Decisão do Júri sobre os filmes vencedores	-	12.04.2015

Convites, Hospedagem, Alimentação		
Envio de convites para convidados especiais (Presidente da Câmara / Sec. Cultura Estado etc.)	Teresa, Adriana, Léa	27.02.2015
Organização da <i>guest list</i> para as sessões de abertura e encerramento	Teresa	Guest list: 23.03.2015 Abertura: 30.03.2015 Encerramento: 11.04.2015
Reenvio dos convites para o encerramento	Teresa	09.04.2015

Organização das passagens aéreas para os convidados estrangeiros	Teresa	em execução
Organização de um <i>kit</i> com os mapas da cidade, dos transportes, restaurantes e alojamento para os convidados	Teresa	31.03.2015
Press para Diretores e convidados	Organização: Léa, Teresa ; Distribuição: voluntário	15.02.2015
Alimentação	Léa, Adriana, Victor, Clara	27.02.2015
Hospedagem	Léa, Victor, Adriana	30.01.2015
Destaque dos patrocinadores e apoios, colocação da publicidade	TODOS	01.04.2015

Actividades e Cerimónias		
Organização das cerimónias de abertura e encerramento	Teresa, Léa	01.04.2015
Cerimónia Cocktail da Globo Filmes	Léa, Adriana	em execução
Definição dos eventos paralelos	Teresa, Adriana, Léa	27.02.2015

Festival		
País homenageado: Timor-Leste	-	FEITO
Solicitação dos troféus e prémios	Adriana	FEITO
Reportagem durante o festival	CPLP	-
Spot Digital	CPLP	01.02.2015
Definição do Apresentador	Léa, Adriana	27.02.2015
Solicitação de Fotógrafos	Adriana	30.03.2015
Distribuição de crachás para a equipa, cineastas e imprensa e reserva de lugares especiais para as autoridades	Flora	08.04.2015
Feedback Certificados (em papel) comprar papel especial -. Certificados Oficina; Certificado dos Filmes; menções, etc.	Motta	durante o festival
Contacto para iluminação e montagem	Léa, Globo, Adriana	
Organização do Cinema S. Jorge	TODOS	
Cédulas, canetas e urnas de votação para as votações (responsável pelas urnas e apoio aos espectadores)	Voluntários	

Recursos Humanos		
Organização da assistência (estagiários-recepcionista)	Teresa, Léa	27.03.2015
Convocação de estagiários e voluntários	Stephanie	Janeiro-Março 2015
Definir o motorista	Nuno	

Mesa Redonda		
Definir mesa(s) redonda(s): Cinema e Televisão	Teresa, Motta	FEITO
Mesas: 2 Dias e horários: 09.04, 13.04; 18h30 Moderadores: a definir	Léa, Adriana, Teresa	1. A entrada da Globo Filmes no cenário audiovisual brasileiro; 2. O diálogo entre a Televisão e o Cinema Digital

Oficina de Cinema		
Definir oficinas	Léa, Teresa	
Nº de Oficinas: a definir Dias e horários: 12.04.2015 Temas: a definir		
Formador(es): a definir		
Público Alvo: crianças		
Divulgação: site, escolas, Ouriço		

Comunicação e Marketing		
Actualizações no site (programação, notícias, etc.)	Teresa, Léa	em execução
Apoio à Designer	Teresa	em execução
Divulgação nos media sobre a abertura das inscrições	Stephanie	20.10.2014
Contactar universidades, cineastas de Portugal e de todos os países envolvidos.	Stephanie	Fevereiro-Março 2015
Envio de relatórios e clipping (POR LINK)	Roni e Stephanie	-
Convite à imprensa p/ conferência	Stephanie, Roni	1º:23.02.2015

(17.03.2015, 11h, Inspira Santa Marta Hotel)		2º:03.03.2015 3º:09.03.2015
Finalização dos conteúdos, programação e catálogos e enviar para paginadora	Catarina, Roni, Stephanie, Ana	23.02.2015
Revisão do catálogo e programa e enviar para designer	Léa, Adriana, Roni, Stephanie, Catarina, Motta	16.02.2015
Preparação do Kit de Imprensa	Stephanie, Roni	06.03.2015
Cartazes, banners, folders, flyers e programa impressos	Stephanie, Roni	27.03.2015
Enviar a Programação para a gráfica	Léa	10-03-2017
Distribuição de flyers e cartazes	Jorge	31.03.2015

III: LISTA DE FILMES SELECIONADOS

1. Competição Longas-Metragens de Ficção.

A Despedida (Marcelo Galvão, Brasil):
www.imdb.com/title/tt3463250/?ref_=fn_al_tt_1

A Porta 21 (João Marco, Portugal): -

Alemão (José Eduardo Belmonte, Brasil): -

Apneia (Mauricio Eça, Brasil): www.elocompany.com

Jogo de Xadrez (Luis Antonio Pereira, Brasil): -

Lura (Luis Brás, Portugal): www.crim-productions.com/fiction/lura

O Rio nos Pertence (Ricardo Pretti, Brasil): www.dazacultural.com.br

O Vendedor de Passados (Lula Buarque de Hollanda, Brasil): -

Quando Eu Era Vivo (Marco Dutra, Brasil): -

Uma Dose Violenta de Qualquer Coisa (Gustavo Galvão, Brasil):
www.umadoseviolenta.com

2. Competição Curtas-Metragens de Ficção.

7 e 1/2 30" (Mário Almeida, Cabo Verde): -

A Boneca e o Silêncio (Carol Rodrigues, Brasil): www.facebook.com/abonecaeosilencio

A Cidade na Parede (Armando Fonseca, Brasil): www.infravermelhofilmes.com.br

A Guerra e um Pouco de Paz (Liliana Sulzbach, Brasil): okna.com.br

A Outra Vida (Joana Filipe, Portugal): www.aoutravida.com

A Rapariga que Imaginou um Conto (Sara Allen, Portugal): -

Amor Objecto (Rayana França, Brasil): -

Atrás da Porta (Thais de Campos, Brasil): www.atrasdaportaofilme.blogspot.com

Aula de Reforço (Rodrigo Sélios, Brasil): www.caosecinema.com.br

Balança (Rui Falcão, Portugal): -

Boa Ventura (Guilherme Castro, Brasil): -

Desapego (Isabel Jesus, Portugal): -

Encontro Amigável (Cristiano Requião, Brasil): -

Fatale (Dálio Ribeiro, Portugal): -

Hotel Farrapos (Lisandro Santos, Brasil): -

Maria (Mariana Marques, Portugal):
www.facebook.com/pages/Maria/486613938030521?fref=ts

O Mal e a Aldeia (Diogo Lima, Portugal): -

Passo em Falso (Joana Guerreiro Silva, Portugal): -

Renaissance (Nuno Noivo, Portugal):
http://www.imdb.com/title/tt4225602/?ref_=nm_flmg_prd_3

Rufião (Artur Dalla Ferri, Brasil): -

Tchikena (Nuno Barreto, Angola): -

Umukulu (Nuno Barreto, Angola): -

Urbanos (Alessandra Nilo, Brasil): <http://urbanosfilme.wordpress.com>

Vladimir (Nuno Bouça, Portugal): <http://vimeo.com/108724959>

3. Maratona de Documentários.

(Entre) Cenas (Rui Simões, Portugal):
www.realficção.com/PHP/Producao_Brevemente.PHP

2 Metros Quadrados (Ana Luisa Oliveira, Portugal): -

A Nação que Não Esperou por Deus (Lucia Murat, Brasil):
www.anacaoquenaoesperoupordeus.com.br

A Vizinhaça do Tigre (Affonso Uchoa, Brasil): www.katasia.com.br

Água para Tabatô (Paulo Carneiro, Brasil): www.festivalscope.com/fim/water-to-tabato

Esse Viver Ninguém me Tira (Caco Ciocler, Brasil): <http://cinegroup.com.br/2013/10/aracy>

Kora (Jorge Correia Carvalho, Portugal): www.facebook.com/koradocumentario

Quitupo, Hoyé! (Chico Carneiro, Moçambique): -

Sem Pena (Eugenio Puppo, Brasil): www.sempena.com.br

Setenta (Cavi Borges, Brasil): -

4. Mostra FESTinha

A Minha Casinha (Maria Raquel Atalaia, Portugal): -

A Onda da Vida (José Augusto, Brasil): www.facebook.com/aondadavida

As Aventuras do Avião Vermelho (Frederico Pinto, Brasil): okna.com.br

Entre Latinhas (Richard Dantas, Brasil): -

Foi o Fio (Patricia Figueiredo, Portugal): -

Navegar (Helena Caspurro, Portugal): -

O Menino no Espelho (Guilherme Zenha, Brasil): www.omeninonoespelho.com.br

O Segredo dos Diamantes (Helvecio Ratton, Brasil):
www.osegredodosdiamantes.com.br

Paleolito (Ismael Lito, Brasil): www.querubim.tv

Passo em Falso (Joana Guerreiro Silva, Portugal): -

Plaquita - Carlos Gomes (Vicentini Gomes, Brasil): -

Salu e o Cavalo Marinho (Cecília da Fonte, Brasil): -

5. Mostra FESTin+

A Navalha do Avô (Pedro Jorge, Brasil): ww.vimeo.com/pjcabron

Domingo de Marta (Gabriela Bervian, Brasil): www.patanegra.art.br/filmesetv.html-dom

O Meu Avô (Tony Costa, Portugal): www.omeuavo.pt

Um Filme Perdido (Eduardo Amaro, Portugal): -

6. Mostra Inclusão Social

A Pobreza (Francisco Sousa, Portugal): -

Chico Malha (Guilherme Gomes, Miguel Reis, Portugal):
www.facebook.com/chicomalha

Lalu de Ouro: O Primeiro Mestre Sala (Wandemberg Becca Lopes, Brasil): -

Meio Fio (Denise Vieira, Brasil): -

O Perdão (Ricardo Rodrigues, Brasil): www.cinemadeguerrilha.com.br

Pierre e a Mochila (Iuli Gerbase, Brasil): okna.com.br